Cantando al MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns.

Laura Jordán[1]

1 _ Estudiante de la Maestría en Musicología de la Universidad de Montreal, Canadá. Musicóloga, licenciada por la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2007. Se dedica al estudio de las músicas populares, desarrollando recientemente investigaciones sobre la relación entre música y política, dentro y fuera de Chile.

Resumen

Este artículo aborda la relación intertextual entre dos canciones del compositor e intérprete chileno Patricio Manns, "La canción de Luciano" e "Himno del FPMR", cada una de ellas estrechamente vinculada con una organización política de resistencia a la dictadura militar, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), respectivamente. Se examinan aquí tres casos de intertextualidad: la *auto-cita*, en la relación entre ambas piezas; el *borrowing*, como el uso de material previamente grabado en una interpretación del "Himno del FPMR", y la producción de diferentes *versiones*. La observación de las interrelaciones sonoras se lleva a cabo en consideración de la cualidad clandestina de dichas canciones, discutiendo su función como himnos políticos en el contexto histórico de su creación.

Palabras clave: Patricio Manns, canción clandestina, intertextualidad, versión, *borrowing*

1. La canción clandestina y Patricio Manns

La canción clandestina producida en la época de la última dictadura chilena, escasamente estudiada hasta el presente, ha sufrido mínima atención en cuanto a las cualidades de su dimensión sonora. Así, los investigadores han dado cuenta de preciosos detalles de la situación histórica en que se produce, indagado en la naturaleza de la censura cultural, así como documentado la creación y difusión de este tipo de canción. Cómo suena la canción clandestina, sin embargo, es una pregunta que aún plantea vastos desafíos investigativos.

Si bien yo he sostenido anteriormente que la clandestinidad musical abarca un universo amplio de músicas creadas o difundidas de manera clandestina durante la dictadura militar (Jordán 2009), cuando hablo aquí de la canción clandestina, hago referencia fundamentalmente a ciertas piezas musicales que se insertan llanamente en el territorio de la clandestinidad política, preferentemente como himnos partidistas o panfletos políticos. En esta ocasión, me concentraré en discutir ciertos rasgos sonoros, tanto compositivos como interpretativos, de dos composiciones del músico chileno Patricio Manns.

Una buena parte de la producción creativa de Manns se considera pertenece a la Nueva Canción Chilena, así como sus creaciones más antiguas corresponderían al llamado Neofolklore. Numerosas canciones de Manns se han dado a conocer a través del grupo Inti-Illimani, con el cual desarrolló una intensa colaboración en el exilio. Muchas de las músicas de la NCCh, en efecto, se incorporan, en la época post golpe, al torrente de músicas de resistencia, transformando su rol otrora oficialista por un rol de denuncia. De manera general, se ha escrito bastante de la NCCh como un movimiento comprometido con los procesos de cambio que se vivían en Chile antes del golpe de Estado, no obstante son escasos los estudios que se han detenido a observar el sonido de la NCCh y la relación de éste con su utilización política. Por lo demás,

el extenso periodo de tiempo que abarca la vida del movimiento insta a preguntarse por las transformaciones del lenguaje musical en su articulación con la variación de las adhesiones políticas. Así, resultaría adecuado, por ejemplo, indagar en las implicancias musicales del alejamiento de Quilapayún del Partido Comunista en 1981. En esta misma línea es que yo me he planteado observar la relación entre dos canciones de Patricio Manns que corresponden a dos momentos políticos diferentes, no sólo de la historia chilena, sino que también en un sentido biográfico, dos momentos diferentes del compositor como militante.

La militancia política de Manns, durante el periodo estudiado, se resume en su participación dentro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) desde fines de los sesenta hasta el momento de su ingreso al Partido Comunista (PC), en 1979. En breve, el MIR había encarnado hasta el momento del golpe una posición radical dentro de la izquierda, no siendo parte de la coalición de gobierno y ubicándose en un ala crítica. Por otra parte, el PC había sido parte integral de la Unidad Popular y desde 1973 se mantuvo en resistencia tanto dentro como fuera del país. Es en 1983 cuando es creado, como brazo armado del PC, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), organización que se propuso aplicar la resistencia armada para acelerar el término de la dictadura.

Es importante señalar aquí que la participación política de los músicos de la Nueva Canción Chilena ha sido habitualmente tratada por los estudiosos de una manera generalizadora considerándolos "izquierdistas" pero sin entrar en los matices que diferencian su actividad política. Si bien los grupos Quilapayún e Inti-illimani estuvieron estrechamente involucrados con el gobierno de la Unidad Popular desde antes del golpe de Estado, actuando como embajadores culturales, Patricio Manns, como militante del MIR, se mantuvo cercano a posiciones más críticas dentro del gobierno. Estas diferentes adhesiones políticas, se expresarían en la actividad musical de todos ellos en el exilio, al menos en términos discursivos, tal como ha señalado Jan Fairley respecto al compromiso de los miristas con la resistencia en Chile. El compromiso del MIR, dice la autora, se habría distinguido allí del de la mayor parte de los organismos internacionales, pues mientras éstos últimos se concentraban en el tema de la solidaridad, los miristas comenzaban el retorno a la clandestinidad (Fairley 1989: 4).

Cada una de las canciones discutidas en el presente artículo corresponde a uno de los dos periodos de militancia del compositor, aunque ambas hayan seguido difundiéndose durante toda la época de la dictadura. "La canción de Luciano" (en adelante "La canción") fue compuesta en 1972 por Manns, como homenaje al mártir del MIR Luciano Cruz, muerto por ese entonces en extrañas circunstancias. A pesar de que la fecha de su creación antecede el golpe de Estado, la versión más difundida de la "La canción" fue grabada en 1975 en Francia por el grupo Karaxu, liderado por Manns, en su álbum *Miguel Enríquez*. Este disco llegó a ser distribuido de manera clandestina dentro de Chile (Jordán 2007: 60) así como sirvió de fuente de financiamiento del MIR no solamente en Europa sino que también, por ejemplo, en Canadá (Rodríguez 2009: 17).

La "Marcha del FPMR" o "Himno del FPMR" (en adelante "Himno"), por su parte, fue creado por Manns en 1984 como encargo del Partido Comunista. Dos versiones del "Himno" son discutidas aquí, las aparecidas en una *grabación anónima* (circa 1984) y en el disco Miranda al Frente (1987).

La observación de la dimensión sonora de ambas piezas musicales me permite poner en discusión tres casos de intertextualidad, considerando tanto el ámbito de la composición como el de la interpretación. Dicha discusión pretende contribuir al conocimiento de un cierto sonido de la canción clandestina, así como la reflexión sobre las funcionalidades políticas de las piezas.

2. La auto-cita

El elemento que llamó mi atención para dar inicio al presente escrito fue el descubrimiento de una cita de la "La canción de Luciano" en la estructura musical del "Himno del FPMR". El procedimiento intertextual se trata básicamente de la introducción casi inalterada de un fragmento melódico-armónico de la primera (ver Figura 1) en determinado punto de la última composición.

Al igual que en el caso de "La canción", el "Himno" goza de una forma musical de carácter aditiva, multi-seccional, donde sin embargo es expuesta una línea narrativa desarrollada dramáticamente. En ambas canciones el fragmento en cuestión es presentado como marcha, lo que reafirma determinada articulación política-militante, y en configuraciones instrumentales similares: dos voces masculinas y una femenina, un bombo, y un instrumento armónico (guitarra en "La canción" y bajo en el "Himno"). La transformación mayor del material citado es la variación armónica introducida en la mitad del fragmento, donde, luego de ser expuesto por segunda vez, el tema es modulado y presentado en una nueva tonalidad dos veces más, enlazando luego con la sección final del "Himno", tal como se ve en la Figura 2.

La operación corresponde a la de la auto-cita, operación en la que el compositor, en palabras de Omar Corrado reutiliza estructuras musicales propias para cargarlas de nuevos sentidos en un nuevo contexto (Corrado 1992: 37). No me resulta extraño encontrar la utilización de un procedimiento compositivo complejo como éste en la obra de Patricio Manns, quien desde muy temprano ha sido reconocido como uno de los creadores más innovadores de la NCCh, cuestión que se expresa en la ampliación de la forma, la expansión de las posibilidades armónicas (Torres 1980: 32), así como en una sofisticada relación entre texto poético y música (Manns: 1985). Sin embargo, la evidente



Figura 1
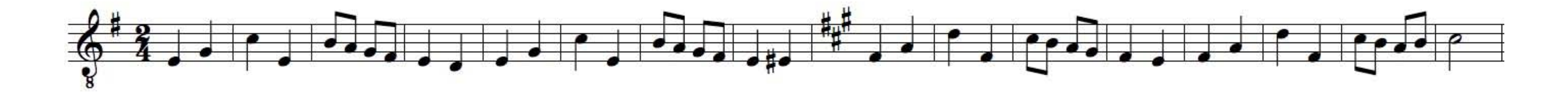


Figura 2

conciencia de la operación por parte del compositor me lleva a preguntarme por los supuestos relativos a la *recepción* del "Himno" que pueden haber alimentado tal experimentación.

Por un lado, se establece una primera relación analógica entre los héroes patrios homenajeados en cada canción, Luciano Cruz, mártir del MIR muerto en 1972, y Manuel Rodríguez, líder de la independencia nacional, respectivamente. Mientras en el primer caso se canta, específicamente en el fragmento posteriormente citado, al retorno triunfal del personaje, retorno dotado de altas responsabilidades históricas ligadas a la revolución; en el segundo, el tema describe la acción actual y vigente del héroe, quien se encuentra en pleno proceso de liberación de la patria, encarnándose-allí en los militantes del Frente.

Vuelve en hueso en frío en un caballo

En un beso en una quemadura

Es de acero, de aire, de ceniza

Y todo despierto viene a seguir

(La canción de Luciano)

Doblegando la noche sin gloria,

Elevando al hombre hasta su historia,

Ayudando al pueblo en la victoria

Con la urgencia de su dignidad

(Himno del FPMR)

Habría que considerar que el traspaso de una cultura mirista hacia otros campos de la militancia se facilita por la ya ocurrida desarticulación del MIR a comienzos de los ochentas. Por otro lado, la clandestinidad de ambas organizaciones políticas hace factible suponer la existencia de una red común de circulación de grabaciones clandestinas. Así, no sería raro que Manns hubiera considerado que los auditores hipotéticos del Himno habrían tenido ya la ocasión de escuchar un casete copiado de su álbum *Miguel Enríquez*, cuya primera pista era "La canción de Luciano". El compositor interpelaría entonces al auditor en un conocimiento previo no sólo de su música, sino que también de la canción clandestina.

Sin embargo, ya en el área de los propósitos de creador, Patricio Manns refuta mi hipótesis: el procedimiento intertextual sí fue premeditado. ""La canción de Luciano" -dice él- pasó totalmente inadvertida en su época y siendo su autor decidí rescatar una pequeña parte de ese material en la Marcha del Frente"[1]. Así, la auto-cita se formula como procedimiento alegórico y reivindicativo, de la figura heroica del mártir y de la obra musical en sí misma, buscando un nuevo espacio de acogida a través del Himno.

3. **El borrowing**

El segundo fenómeno de intertextualidad que quisiera comentar en esta ocasión consiste en la relación con la utilización de un material "previamente existente", para seguir las palabras de Burkholder, en la construcción de una versión del "Himno". Según este autor, si bien toda música hace referencia a música anterior, el estudio del "musical borrowing" o del uso de la música existente se concentraría en la observación de elementos específicos, de algo individual e identificable en una obra en particular. El énfasis de su perspectiva está dado en la puesta en relevancia del factor cronológico, a diferencia de los estudios intertextuales en general, pues se trata de identificar la utilización consciente, por parte del compositor, de música del pasado. Así, Burkholder habla de la «necesidad de descubrir el alcance y la manera en que un compositor ha usado material prestado antes de esbozar conclusiones acerca

1 _ Comunicación personal de Patricio Manns, 25 de mayo de 2010.

de su rol en la forma musical o de especular sobre sus posibles significados en términos extramusicales» (Burkholder 1994: 857). En rigor, la auto-cita también ingresa en el terreno del borrowing, pero quisiera esta vez concentrarme en su aplicación a otro fenómeno de la historia del "Himno del FPMR", esta vez en el campo de la interpretación.

La grabación que hiciera en 1987 Ana María Miranda incluye un extracto sonoro capturado al interior de la cárcel, donde algunos presos políticos entonan el Himno. El extracto en sí mismo está dotado de un valor documental inestimable y se suma a las escasas fuentes sonoras que han logrado recuperarse de la clandestinidad. Según relata la propia Miranda, en una entrevista realizada en ocasión del vigésimo tercer aniversario del FPMR, el extracto en cuestión provendría de una ceremonia matrimonial realizada por dos presos al interior de la cárcel a mediados de los ochenta. El interés de la intérprete por incorporar estas voces a su versión se explica tal vez por su insistencia en atravesar los límites de la autocensura, como ya lo había hecho desde la Radio Moscú, donde bajo el seudónimo de América Chacón dicen que "se atrevía a cantar" las canciones de Sergio Ortega que ya nadie entonaba. Siguiendo esta lógica, se adivina una voluntad de incorporar al militante mismo en la performance, estableciendo un vínculo concreto con la organización clandestina, no ya desde su evocación poética, sino que mediante su incorporación en la obra musical misma. Este gesto buscaba, a través del disco, sacar simbólicamente de la prisión a los militantes[2]. En cuanto al tratamiento que sufre el material "prestado", éste es presentado en su forma bruta, como material documental en las tres cuartas partes de la captura, de alrededor de casi dos minutos, exposición que se interrumpe por la introducción posterior de una guitarra y la voz de Miranda en primer plano declamando la última estrofa del "Himno". El procedimiento recuerda al del *sampling*, éste comprendido como el proceso de grabar, almacenar y manipular sonidos. Según Metzer, este término ha sido particularmente asociado con la utilización de ciertas tecnologías disponibles desde los ochenta, las que permitieron guardar el sonido como datos con una alta fidelidad. Al referirse a la utilización de *samples* extensos, explica que éstos funcionan como verdaderas citas que articulan una intercalación entre las significaciones asociadas a la fuente original y las asociadas al nuevo contexto (Metzer 2003: 163).

2 _ http://www.taringa.net/posts/musica/3871844/Ana-Maria-Miranda---1987---Miranda-Al-Frente.html [consultado el 20 de mayo de 2010]

Al volver al inicio y comenzar la segunda parte de la pieza, el extracto "prestado" ya no tiene ecos, pues se convierte la versión esta vez en una versión depurada, un piano y tres voces "de músicos" ejecutan prolijamente la melodía. Quizá el rasgo más prominente sea la modulación armónica, pues la cantante alcanza por fin un ámbito cómodo para su tesitura, a diferencia de la primera parte en que es evidente el esfuerzo por homologar su voz a las otras masculinas captadas en prisión.

Algunas frases de Ana María Miranda contextualizan la historia de esta versión y establecen, una vez más, un parentesco entre el MIR y el FPMR mediante la alusión al muerto Miguel Enríquez:

> En los 86 y 87, años de lucha, de dolor, de bronca, pero también de unidad y de organización de todos los sectores que queríamos sacar a los milicos…ya no se aguantaba más, todas las formas eran necesarias y la armada era la que algunos tomaron con responsabilidad y audacia, teníamos el ejemplo de Miguel, al que aún admiro y respeto por su entrega, por su consecuencia…estuvimos dispuestos a entregar la vida, y algunos artistas nos prendimos de esta



idea...los años 70 fueron los artistas impulsados por el construir el programa de la Unidad Popular, linda tarea...a nosotros nos tocó la pelea por recuperar la libertad y una democracia, que no es la que nos vendieron[3].

4. La versión

Luego de haber descrito la particularidad mayor de la versión de Ana María Miranda, el último punto que quisiera tratar es una sucinta comparación de las dos versiones que conozco del "Himno" (no está de más recordar que al tratarse de música clandestina la recuperación del material constituye un enorme desafío hasta el día de hoy). La grabación más antigua la obtuve de un foro en internet en un álbum titulado provisoriamente (intuyo) *FPMR Canto popular*. Ni nombres de músicos ni títulos de canciones están disponibles, muy posiblemente por la propia inexistencia de cualquier tipo de nombres en los casetes que se difundieron en la época de la dictadura. No obstante, una pista otorgada por Ana María Miranda me ayuda a situar y reconstruir al menos tentativamente su historia. Ella se refiere a "la versión original más difundida y grabada en el extranjero (en el que, entre otros, aparecen algunos miembros del Inti-Illimani)" como la fuente que originó su propia interpretación del "Himno". Creo no equivocarme al identificar la grabación anónima de la que dispongo con aquélla mencionada por Miranda. No solamente la sonoridad típica de la Nueva Canción facilita tal identificación, sino que también el conocimiento de que desde el exilio numerosas grabaciones fueron introducidas a Chile en plena dictadura. Así, es totalmente factible que la versión original de la que habla Miranda sea la realizada por Manns e Inti-Illimani en un estudio de Roma. El compositor relata al respecto: "En febrero de 1984 estuvo lista y pocos meses después comenzamos a entrar los singles a Chile por diversos medios, hasta por correo. Creo que entraron más de 1000 singles, del otro lado iban una canción mía muy movilizadora también llamada "El can can del piojo"[4].

La primera versión es antecedida por un discurso político de un minuto que invita al oyente a unirse a la organización y resistencia activa contra el régimen. La música se inicia con una breve introducción instrumental: bajo, bombo y flauta-quena[5]. Luego, dos o tres voces masculinas que se oyen a lo lejos, como despersonalizadas. En la segunda estrofa se incorpora una voz femenina, en la octava superior, que transforma tímbricamente la muchedumbre imaginaria. La pieza en general sigue el formato de melodía acompañada, usual en los himnos, salvo en la sección donde se cita "La canción de Luciano", momento en que la flauta-quena reingresa con un rol contrapuntístico. Al repetirse *da capo al fine*, los elementos interpretativos se mantienen inalterados, a excepción de la voz femenina que la segunda vez aparece desde el inicio. Una característica textural es marcada por la lejanía de las voces en el Himno, donde es difícil distinguir qué elementos de la precariedad sonora son parte del ideal *poiético* de los intérpretes y productores y cuáles están dados por defectos de la condición clandestina de su distribución. Además, la grabación se oye en la tonalidad de re bemol, lo que sumado a la extrema brillantez acústica sugiere que por cuestiones técnicas el resultado sonoro ha sido alterado, escuchándose medio tono más alto que lo registrado originalmente.

La segunda versión es similar en cuanto a su estructura, pues sigue la exposición completa de las diferentes secciones y luego pasa a su repetición cabal. La gran diferencia se halla en que la primera parte de la canción corresponde casi exclusivamente al fragmento sonoro capturado en la cárcel, el

3 _http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=%20849&Itemid=40 [consultado el 20 de mayo de 2010

4 _ Comunicación personal de Patricio Manns, 25 de mayo de 2010.

5 _ La precaria calidad acústica de la grabación de la que dispongo me ha impedido definir con certeza si se trata de una flauta o una quena.

cual, luego de una breve introducción de aplausos y un llamado a comenzar la entonación, cubre las tres primeras estrofas (A- A'- B). Al término de la tercera, lugar de la auto-cita, se introduce una guitarra que parece "tantear" la tonalidad. La voz femenina, fuera de su registro natural, acompaña a la masa de hombres en la estrofa final que da paso a la recapitulación. Al empezar la segunda parte, la introducción otrora realizada por flauta, bombo y bajo, es retomada aquí en una síntesis melódico-armónica por un piano, el mismo que acompañará la entonación del resto del Himno. La primera estrofa se oye en la voz de dos hombres junto a Miranda, los que -según ella- la habrían ayudado a adaptar la versión en el mismo estudio de grabación. Tanto en la parte cantada por los presos como en la elaborada en estudio, los intérpretes optan por omitir algunos compases de interludio presentes entre estrofa y estrofa en la versión más antigua. Por último, una distinción de *tempo*, tal vez debida a la elección libre del *tempo* por parte de los presos, resulta en una ejecución más lenta y de carácter más solemne, si se quiere. La deficiente calidad acústica de la grabación, reconocida por la autora, se compensa por su enorme valor testimonial en la incorporación del fragmento documental.

Se desprende entonces de la comparación sonora de ambas versiones que, mientras la primera fue creada ostensiblemente con el fin de propagar la canción y fomentar su canto por parte de los militantes y adherentes al FPMR; la segunda versión se adscribe, desde mi punto de vista, en el terreno de la obra fonográfica, por cuanto una parte fundamental de la propuesta se articula *en* la grabación misma, sugiriendo que la función más propia que le corresponde al auditor ante esta música es la de la escucha y ya no la del aprendizaje del canto. Lo primordial de la versión de Ana María Miranda radica esta vez en el rescate de un registro documental que logra sacar la voz de los presos de la cárcel.

5. Comentarios finales

La indagación sobre los procedimientos intertextuales descritos hasta aquí tenía para mí tres objetivos. En primer lugar, ingresar por fin en el terreno sonoro de la música clandestina, un tipo de música que, además de ser escasamente estudiada, corre la suerte de perderse en la preponderancia de sus funciones políticas en estudios que pasen por alto las específicas cualidades musicales del objeto sonoro. En este sentido, es interesante reconocer la existencia de procedimientos compositivos complejos que incluyen la auto-cita y asimismo poner en relieve una interpretación que lleva cabo un rescate documental en la realización de una versión que se sirve de técnicas cercanas al *sampling* o a operaciones de la música concreta, en la recuperación y reelaboración de material sonoro pre-existente.

En segundo lugar, el reconocimiento del proceso creativo que sufre dicho fragmento documental me lleva a preguntarme por la cualidad artística de la operación de construir una versión. En este sentido, ¿es posible considerar que el solo fragmento de los presos constituye en sí mismo una *versión* del "Himno" antes de ser capturada por Ana María Miranda? De ser así, ¿cada ejecución de un himno por sus usuarios-intérpretes pasaría a entrar en el terreno de la versión? ¿Qué importancia tiene, entonces, la *voluntad* potencial de devenir intérpretes? Una tal consideración corre el peligro, desde mi punto de vista, de una fetichización del sonido, que no tome en cuenta las significaciones asociadas a una práctica musical. Si por el contrario, no se considera este canto como una versión, en vista de la inexistencia de una pretensión artística o creativa, ¿implicaría aquello que todo procedimiento no consciente o involuntario de un músico debiera examinarse fuera de la categoría de versión? ¿Qué importancia tiene en este caso la lealtad del estudioso con la naturaleza del objeto sonoro? Evidentemente no quería yo responder aquí a estas inquietudes, sino más bien proponer estas problemáticas para ser discutidas y desarrolladas a futuro.

En tercer lugar, y para terminar, me había preguntado yo qué implicaciones podía tener el parentesco que se establece, a través de las canciones, entre organizaciones políticas distintas, como lo son el MIR y el FPMR. Se ha dicho innumerables veces que una de las funciones primordiales de los himnos es la de aglutinar a las personas que lo cantan o lo escuchan en torno a una identidad común, sea la nación, sea una ideología o una creencia. Siguiendo a Corrado, que recuerda que el alto valor emblemático de la estructura musical de los himnos, pues aún desprovistos del texto literario tienden a mantener su capacidad alusiva (Corrado 1992: 39), me respondo entonces que la comunión sonora entre militantes diferentes puede sustentarse en la existencia de una vocación perentoria y contingente, la de derrocar la dictadura. Bajo esta tarea se alinean indistintamente numerosos focos de lucha, los que, presuntamente, pueden haber llegado a compartir un universo sonoro de música de la resistencia. A fin de cuentas, es el "objetivo movilizatorio común", en palabras de Manns, el que perfila las mayores similitudes entre "La canción de Luciano" y el "Himno del FPMR".

Referencias bibliográficas

Burkholder, Peter J. 1994. “The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field”. *Notes*, Second Series, 50(3): 851-870.

Corrado, Omar. 1992. *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones.

Fairley, Jan. 1989. “Analysing performance: narrative and ideology in concertsnby ¡Karaxú!”. *Popular Music,* 8(1): 1-30.

Jordán, Laura. 2009. “Música y clandestinidad en dictadura: la repreśión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, LXIII (212): 77-102.

Jordán, Laura. 2007. “Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)”. Tesina para el grado de Licenciatura en

Musicología. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Manns, Patricio. 1985. “Los problemas del texto en la nueva canción”. *Literatura chilena, creación y crítica,* 33-34: 22-24.

Metzer, David. 2003. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rodríguez M., Guillermo. 2009 *Destacamento miliciano José Bordaz*. Santiago: Centro de Estudios Sociales “Dagoberto Pérez Vargas”.

Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: Ceneca.

Discografía

Anónimo. [198?]. FPMR Canto popular.

Ana María Miranda. 1987. Mirando al Frente.

Karaxú. 1974. Miguel Enríquez. Étendard des luttes des opprimés. Expression Spontanée.



Sitios web

http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=%20849&Itemid=40 [consultado el 20 de mayo de 2010]

http://www.taringa.net/posts/musica/3871844/Ana-Maria-Miranda---1987---Miranda-Al-Frente.html [consultado el 20 de mayo de 2010]

Otras fuentes

Comunicación personal de Patricio Manns con Laura Jordán, 25 de mayo de 2010.